Cuando la imagen no es la realidad
¡Esto no es lo que parece!

Alfonso de Castro

1. Imagen y punto de vista: la perspectiva fotográfica.

Si bien es cierto que, tal y como decía Arago en su presentación del daguerrotipo, "cuando los observadores aplican un nuevo instrumento al estudio de la naturaleza, lo que se ha esperado es demasiada poca cosa con respecto a la sucesión de descubrimientos de los que el instrumento es origen" (ARAGO 1987); también sucede con frecuencia, y este parece ser un efecto que aparece especialmente cuando entra en juego la técnica, que las declaraciones realizadas en el momento en que un invento conserva aún su poder para cautivar se muestran, tiempo después, como las más reveladoras, indicando de forma casi explícita problemas -y en ocasiones incluso soluciones- que posteriormente van a quedar ocultos tras el desarrollo cotidiano de su función, tras el modo más habitual de utilizar el artefacto inventado.

Así, Henry Fox Talbot, uno de los inventores de la fotografía, en una carta escrita a su amigo y compañero de investigaciones John Herschel, el 26 de octubre de 1847, respondiendo al consejo que éste le había dado en el sentido de que procurase colocar su cámara fotográfica orientada de tal manera que las líneas verticales del objeto fotografiado apareciesen como tales en la imagen fotográfica para adecuarla a las leyes de la perspectiva, decía: *"Trato siempre que es posible de seguir vuestras recomendaciones, de situar el instrumento a nivel del centro del objeto (...) es sin embargo una lástima que los artistas rechacen la idea de la convergencia entre las líneas paralelas mientras que esta convergencia existe en la naturaleza y que son sólo las reglas tradicionales del arte las que ella contradice"* (SCHAAF 1988).

Con esta afirmación Talbot ponía, ya desde el nacimiento de la fotografía, el dedo en la llaga de lo que volverá a ser objeto de estudio y controversia muchos años después. Efectivamente, una vez aceptado el estatuto de representación para la fotografía, que implica necesariamente su carácter convencional, se acude a criterios de corrección para adecuar la imagen a lo que se esperaba de ella, olvidando ese "teorema casi demostrado" -en palabras de Edgar Allan Poe (POE 1840)- según el cual las consecuencias que acarrea la incorporación de una nueva invención científica sobrepasan con mucho la imaginación más desorbitada, de manera que lo imprevisto adquiere entonces la máxima importancia.

Así se introduce como norma reguladora la perspectiva cuando se pretende obtener con la fotografía una imagen acorde con el mundo, olvidando al mismo tiempo que esta norma es tan convencional como cualquier otro sistema simbólico y que toda representación, aún la más "fiel", por el hecho de serlo lleva en sí misma una desfiguración: que cualquier perspectiva correcta implica una anamorfosis; que la naturaleza misma de la perspectiva comporta una especie de esquizofrenia entre objetivo y subjetivo, entre lo racional y lo causal.

En la línea marcada por estos criterios de corrección, residuos de la equiparación entre ojo y cámara, que se esfuerzan por establecer una línea de continuidad entre la fotografía y la tradición pictórica renacentista, sorprende entre otros por su pregnancia el que plantea como incorrecto el comportamiento del fotógrafo que deseando representar un edificio acepta, sin ponerles remedio, las aberraciones perspectivitas que su cámara produce. Se ignora con este planteamiento que la fotografía contradice la construcción de un espacio racional -infinito, constante y homogéneo-, premisas insoslayables de la perspectiva, al poner en evidencia tanto la imposibilidad de la visión del ojo inmóvil como el error que existe en la concepción de que la reproducción más adecuada de la imagen visual viene dada por la intersección plana de la pirámide visual (PANOFSKY 1991).

La fotografía modifica radicalmente los modos de representación anteriores a su existencia -y la extrañeza que producen las "aberraciones fotográficas" debe considerarse como síntoma en este sentido- produciendo un corte en la forma de percibir el mundo sólo comparable al que se produjo, precisamente, con la invención de la perspectiva o, dicho con otras palabras, que "es sólo desde la invención de la fotografía que la perspectiva dejó de ser arte" (SCHWARZ 1985).

2. Imagen y realidad.

En 1838, Daguerre, con una pasmosa clarividencia abría la caja de Pandora al describir su invento haciendo hincapié en el hecho de que no se trataba de un instrumento para dibujar la naturaleza, sino que era, por el contrario, un proceso físico y químico que iba mucho más allá que el resto de los aparatos utilizados hasta el momento para la obtención de imágenes, dado que le otorgaba a ésta la capacidad de reproducirse a sí misma (DAGUERRE 1980 (1838)).

Con esta conclusión *ante rem*, por cierto muy poco citada, se ponían en tela de juicio una serie de convenciones, firmemente asentadas, respecto a la relación existente entre los objetos, sus imágenes y la visión. Se inauguraba así uno de los caballos de batalla de la fotografía: el carácter realista asociado, desde sus inicios como hemos visto, con las imágenes fotográficas, que en otra terminología entronca con la capacidad mimética que se le otorga a este procedimiento.

Mímesis y realismo: la fotografía, en general, influye y trastoca desde el origen todas las teorías y discursos que estaban en uso hasta el momento de su invención; pero al mismo tiempo, la manera más habitual de concebir la fotografía comparte y alienta prejuicios ancestrales pues ¿qué mejor aval podrían haber proporcionado la ciencia y el arte unidos en pro de esa objetividad, que se atiene a los hechos tal y como son, desnudos de interpretaciones y deseos? Así, el aludido carácter realista de la fotografía repite un antiguo mito según el cual el conocimiento es la reproducción exacta, la copia fiel, de la realidad. Conocer, para el realismo gnoseológico más ingenuo, es reproducir fotográficamente (FERRATER MORA 1979); por este sesgo, la fotografía se confirma definitivamente como modelo de conocimiento y se convierte en "el núcleo esencial de todas las teorías representativas, figurativas o de copia de la percepción" (TURBAYNE 1974 (1970)). Pero si semejante concepción hoy difícilmente se sostiene también es algo que la propia fotografía se encarga, con su exceso, de desmentir. Si la fotografía imita, algo que es sólo aceptable a costa de tener que revisar la noción misma de imitación, desgajándola de sus connotaciones biológicas, psicológicas o sociales más recientes para retrotraerla probablemente a su sentido primigenio, lo hace en un acto de creación de mundos: al representar, la fotografía imita en todo caso lo que no está dado. Que la fotografía sea la forma más usual, el modo que se ha impuesto históricamente como natural, de representar los objetos, o al menos que lo haya sido hasta el momento, no depende de su capacidad para copiarlos literalmente. La representación, realista o no, en cuanto modo de significación es independiente de la semejanza (GOODMAN 1976).

Esta creencia, la vinculación de la fotografía con la mimesis, la más perfecta que hubiera podido darse, enlaza a su vez con otra mucho más profunda, más arraigada, pero no por ello menos errónea: la idea establecida hace mucho tiempo de que el ojo funciona como una camera obscura, un sencillo instrumento óptico utilizado durante siglos tanto para el divertimento como para la observación, el dibujo o la investigación. Aunque las referencias se remontan por lo menos a la China ancestral (HAMMOND 1981), la primera exposición detallada conocida de un aparato de este tipo proviene del árabe Al Hazen quien describió la cámara oscura hacia finales del siglo X, destacando que él no era su inventor (ALHAZEN 1270), y la idea de que se puede establecer una correspondencia entre ojo y cámara ha recorrido la historia actualizándose en su nueva edición al comparar el ojo con una cámara fotográfica. Lo que es cierto para la cámara es cierto para el ojo -se ha dicho- y la retina puede asimilarse en comportamiento y composición a una película fotosensible. De este modo se consigue que el sistema óptico del ojo humano mantenga una correspondencia biunívoca, si bien con serias restricciones, entre el objeto y su imagen retínica, formada ésta última sobre la capa nerviosa receptora de la luz (PIRENNE 1974).

Pero esta correspondencia punto a punto, por deseable y confortadora que pueda parecer en tanto en cuanto establece una conexión experiencial directa con el mundo exterior, presenta serios problemas de comprensión -entre ellos, aunque no es el único, la necesidad de crear un homúnculo que mire desde el interior las imágenes que en el ojo se originen- pero es que, además, la visión a la luz de las últimas investigaciones, desde el ojo, es mucho más compleja de lo que se puede imaginar. El propio proceso de visión implica un proceso de creación, sobre el que influyen tanto los hábitos y convenciones como los prejuicios y la experiencia y difícilmente puede resolverse por medio de la formación de una sencilla imagen retínica.

Cuando vemos objetos físicos somos, en palabras de Turbayne, "creadores o poetas" y no hace falta acudir a concepciones míticas del conocimiento o la visión para darse cuenta de la importancia que tiene la fotografía en la configuración del mundo. Es en este sentido que la fotografía es primordial puesto que "logró que los ojos se acostumbraran a esperar aquello que